

1. Antonio T. de Nicolas. Ignatius de Loyola. Powers of Imagining. A Philosophical Hermeneutics of Imagining through the Collected Works of Ignatius de Loyola with a Translation of These Works / Antonio T. de Nicolas. – Albany : State University of New York Press, 1986. – 390 p.
2. Платон. Держава / Платон. – К. : Основи, 2000. – 355 с.

Serhiy Kvit

IGNATIUS DE LOYOLA: POWER OF IMAGINATION AS PHILOSOPHICAL HERMENEUTICS

In his article the author touches upon the figure of Ignatius de Loyola, the founder of the Jesuit order, who extends our understanding of philosophical hermeneutics and its practical sense in the well-known work "Spiritual Exercises". Serhiy Kvit considers the following issues: the attitude of hermeneutics to scientific method, interaction of primary and secondary texts, the contribution of Christian mystics to the formation of hermeneutic strategies, visibility and intelligibility of philosophical search, the role of historical context, essayism.

Keywords: philosophical hermeneutics, scientific method, primary text, secondary text, Christian mystics, Ignatius de Loyola.

УДК 82.091

Агеева В. П.

ПСИХОАНАЛІЗ СОЦРЕАЛІЗМУ: ЛІРИКА МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО ПЕРІОДУ ЗЛАМУ

У статті аналізується поетична творчість М. Рильського 30–40-х років ХХ ст. Розглянуто стратегії соцреалістичного письма, особливості текстів-шифрів, в яких завуальовано представлені реальні біографічні події, індивідуальні враження і переживання. Ідеться також про те, що не всі твори означеного періоду належать соціалістичному реалізму.

Ключові слова: соцреалізм, психоаналіз, поезія, період злам, Максим Рильський.

1. Фіксація травматичного досвіду

Коли йдеться про першорядних майстрів рівня Павла Тичини, Максима Рильського чи Миколи Бажана, які пережили страшний творчий злам, мусили багато в чому заперечити себе колишніх і пристосуватися до безчасся зловісних переможців, то важливими видаються самі способи й стратегії, з одного боку, убезпечення життєдіяльності, демонстрації лояльності щодо політичного режиму, а з іншого – реалізації себе як поета навіть і в прокрустових рамках підцензурної творчості. (Врешті, ліриці «пощастило» більше, як іншим родам і жанрам: скажімо, всі романи тридцятих – п'ятдесятих років так чи так позначені впливом соціалістичного реалізму; натомість чимало віршів зостаються зразками

модерністського письма і до «найпередовішого» методу творчості жодного стосунку не мають.) У поезії сталінської епохи (якось ніби не випадає називати тексти кшталту Тичининого «Партія веде» або Сосюриноного «Червоного маршу» лірикою) легко вирізнити кілька – переважно імітаційних, еkleктичних! – жанрово-стильових моделей. По-перше, класицистично-одичну, урочисту (ба навіть по-своєму гедоністичну) манеру. (Про схожість соцреалістичних засад з естетикою класицизму говорилося вже, зрештою, не раз.) Їй незмінно віддавав перевагу Максим Рильський – згадати хоча б «Мою Батьківщину», «Гімни труда і сонцю» тощо. Популярним стає жанр «пісні», – адже співати годилося хоч з приводу обжинків, хоч виборів, хоч успішної державної позики («Пісня про позику» у того ж

Рильського!), не кажучи вже про численні/незчисленні пісні про Леніна, Сталіна та інших вождів, – або роз'яснювально-агітаційного «листа» (знову-таки на вибір з будь-якого багатотомника наших класиків: до «комсомольців», «молодих виборців» тощо). Адресатом усіх цих текстів («пісні» творили і Рильський, і Тичина, і Сосюра, й інші відомі поети) вважався ідеальний радянський реципієнт, радісний, щасливий трудівник, який наснажується «піснями» й «листами» поетів-лауреатів. Саме тут соцреалізм наголошував власне утилітарну функцію мистецтва. Зважаючи, що кожен автор здебільшого пише, маючи перед внутрішнім зором свого власного уявного читача чи, за Михайлом Бахтіним, адресата, можна постулювати, що соцреалістична поезія такого ґатунку адресувалася в порожнечу, апріорі не передбачала читача. Насправді ж, адресат вірнопідданих текстів максимально конкретизований і навіть іноді візуалізований поетом: ним була влада як така, а в деяких випадках безпосередньо носії цієї влади: скажімо, загнаний у глухий кут Михайл Булгаков писав свою п'єсу «Батум» у надії, що її прочитає Сталін і захистить драматурга від неunikних репресій. Знаємо – фільм «Щорс» Олександр Довженко ставив з безпосередньої спонуки вождя, а долю «України в огні» вирішила більш ніж несхвальна оцінка Верховного Читача.

Ще один актуальний жанр радянської поезії – інвективи, прокляття, заклики нищити ворогів тощо. Соломія Павличко писала, що «українська література XIX–XX століть [...] була літературою помсти. Саме в цьому впродовж століть полягав її політичний пафос. Однак, окрім помсти гнобителям, іноземцям та іновірцям, не менше місця в ній займало на перший погляд безпричинне насильство, передовсім по відношенню до жінок. А також істерична ненависть носіїв цього насильства до себе. Здається, насильство поступово закорінилося в самій мові літератури, стало частиною культурного дискурсу». На думку дослідниці, «особливо яскраво воно виявилось в двадцяті роки» [1], зокрема в текстах українських футуристів. Соцреалізм найбільше, очевидно, спирався саме на досвід авангарду, і мотиви помсти, руйнації, нищення в радянській літературі сталінського періоду утвердилися, більше того, зазвучали потужніше, в унісон з політичною кон'юнктурою. Щодо проклять і погроз, то адресат ніби здебільшого названий, локалізований і пізнаваний – це українські націоналісти, «жовтоблакитники», «фашисти», «вбивці Сакко й Ванцеті» (як у вірші Павла Тичини), або й ще вужче, тексти komponуються як «лист», скажімо, Євгенові Маланюку (Володимир Сосюра) або «відповідь декому» (Павло Тичина). Проте реально адресат і реципієнт цього

різновиду соцреалістичної поезії достеменно той самий, що і в першому випадку, – влада, вожді, цензори, «одержавлені», сказати б, читачі-посадовці. З-поміж найвидатніших вітчизняних поетів тридцятих – сорокових Максима Рильського можна означити, скоріше, як гедоніста-одописця («живіть і радуйтеся, комбайни!»). Натомість у Павла Тичини переважають інвективи, погрози й монотонні заклики до насильства. Втім, дослідники часто вбачають у цих віршах елементи автопародії. Оксана Забужко якось зауважила, що «навіть тичининське «Партія веде», текст, без жодної іронії будь сказано, під цим оглядом без перебільшення геніальний – абсолютно безособовий і безмежно «відкритий» для подальшого анонімного доповнення черговими біжучими закличками (ідеал поезії, згодом зреалізований китайською «культурною революцією»), – звучить усе ж таки двозначно, місцями аж до автоіронічності, власне коштом неunikненної смислової самостійності його звукової сторони: той самий ритм, бездоганно-точно вистуканий 16 разів підряд, неминуче створює, замість ефекту зомбуючого закликання, гротесковий образ калатала в руках ідіота» [2].

Нагнітання ненависті, насильства, повсякчасна настанова на руйнування й нищення, соціально-психологічна атмосфера «держстраху» пов'язувалися в 20–30 рр. з масовим травматичним досвідом покоління, яке впродовж двох десятиліть пережило кілька воєн, революцій і нескінчених пароксизмів великого терору. Ми, здається, не маємо системних досліджень цих процесів, масштабів різноманітних психіатричних епідемій, проте література їх принаймні частково засвідчила. Можна згадати і художні тексти (скажімо, «Санаторійну зону» Хвильового, «Емальовану миску» Домонтовича), і мемуарні розповіді, біографії багатьох письменників, котрі чи то епізодично лікували нервові захворювання (як-от Микола Зеров), чи й ставали багатолітніми пацієнтами психіатричних лікарень (як Володимир Сосюра, Тодось Осьмачка). Віктор Петров залишив спогади про лікарняні поневіряння Тодося Осьмачки (який і був певною мірою прототипом героя «Емальованої миски»): «Тодось Осьмачка не був ані розстріляний, ані засланий. Його заховали до будинку божевільних. Експертиза проходила за експертизою. Лікарня за лікарнею. Іспитовий термін за іспитовим. В перервах, коли його випускали, він голодував. Він блукав по вулицях міста. Дні просиджував у бібліотеці. Ночами влаштовувався спати на сходах східців, підклавши під голову цеглину, або на купах вугілля в сутеренах великих будинків коло казанів центрального опалення. О, він дуже добре пізнав, які важкі сходи чужих ганків і який гіркий хліб за чужим столом!..» [3]. Знаємо,

що манія переслідування проявлялася потім у поета все життя, навіть і в цілком уже безпечні американські роки. Зі спогадів кількох сучасників, зокрема Григорія Костюка, відомі подробиці лікування Володимира Сосюри. 1933 року «одного дня, після особливо бурхливої події в квартирі Сосюри, приїхала міліція з швидкою допомогою й забрали Сосюру на Сабурову дачу (так у Харкові називали лікарню для нервово хворих). І він там, казала сестра (вона жила в сусідній квартирі з Сосюрою – В. А.), й досі перебуває». Костюк так переказує розповідь самого поета-пацієнта: оскільки він бив хворих і персонал, «мене зв'язали, відокремили, а через кілька днів відправили в Москву» [4]. У Москві, на відміну від авторитарних харківських лікарів, психіатри були доброзичливішими, а умови спокійнішими.

Яким би не було травматичне психологічне підґрунтя брутальної, садистської образності в інвективних, викривальних соцреалістичних віршах чи поемах, вона справляє дуже гнітюче враження. Найодвертіше ця тенденція виявлена таки в Сосюри, його палахтюча озлоба порівняння, ймовірно, лише з найпристраснішими текстами полемічної літератури XVII століття, коли в розпалі конфесійної війни геть забували про християнську толерантність і любов до ближнього. 1927 року Сосюра пише розлогу, скомпоновану зі вступу й 5 розділів, поему «Відповідь». До адресата він звертається безпосередньо – «шановний пане Маланюче». Поета-емігранта представлено уособленням абсолютного зла, він мав би відповідати за всі гріхи ворогів радянського народу:

*В журбі, у шелесті трави,
чий незлічені могили
ваш гнів останній і безсилий
лишив на огненних шляхах?..
...Печаль руїн, погромів жах
і плач дітей осиротілих
на кров'ю зрошених полях ...*

«Маланюки» дивним чином винні навіть в арешті... Тараса Шевченка. Сосюра не зупиняється перед дивоглядною трансформацією образу Шевченка як «співця нового класу» і навіть ошчасливлює національного генія більшовицьким партквитком: «І жив якби Тарас тепер, // він був би членом ВКП», «він пригадав би вам ті дні, // коли в тюрмі його гноїли».

В урізноманітненні прокльонів і погроз Сосюра виявляє подиву гідну винахідливість, не зважаючи ні на засади християнської моралі, ані на перестороги народної етики: «ви, світом прокляті, забуті, // ви захлинетесь у отруті»; «ви тільки трупи жовто-сині, // що впали на холодний брук»; «о, ми покажем вам «війни», // ляль-

ки напудрені, прокляті» тощо, тощо. Прокльони лунають не лише на адресу живих, але й мертвих, і поет не стримує своєї хворобливо розбуялої фантазії:

*Де батько ваш і матка пані?..
Гниють, напевно, десь в землі,
Черва жере їх, і у млі
Холодні кості їх потрухли,
Чекають вас... і місце там
Вже уготовано і вам.*

«Гробові» асоціації невідчепно переслідують автора «Відповіді». Він навіть люб'язно пропонує опонентові (це мала б бути чи не пролетарська іронія!) «з церобкопу // прислать безплатно вам для гробу // соснових дощок», – проте одразу ж спохоплюється, що негоже марнувати народне добро і підвищує «градус» палахкості ненависті: «Та ви й в гробу лежать не годні, // і він образиться». Рукотворний апокаліпсис уже на порозі, його пророки ні перед чим не зупиняться: «Бо тільки ми у гromі бронь // обернем воду на вогонь»; «пожежі в даль гудуть руді... // о, ми прийдем до вас в огні»; «тоді наллються кров'ю зорі // і загримить останній дзвін»; «крок кавалерії й піхоти // Європі в груди буде бить»; «кі копита // в смолі й крові помчать у даль». Почуття класової ненависті майже що «інтимізується» поетом, котрий переживає екстаз нищення як радісну мить самоствердження: «...В моїй груді // така жага, такі там бурі!.. // Я вже забув слова пощади... // Палайте ширше, барикади!..» У поемі «ГПУ» цей кінецьсвітній катастрофізм підсилюється одноманітно-загрозливими пейзажами: «Вечірній сніг, як смерть, кругом»; «А угорі – мільйони ран // на чорнім тілі небозводу» (своєрідний поворот пролетарського космізму двадцятих років!); «І чорні коні в чорну тьму // летять у ночі океані»; «...поле бою, // мов маком, трупом зацвіло».

Щодо можливих інтерпретацій садистської образності Володимира Сосюри, то тут слід мати на увазі біографічне підґрунтя. Сосюра, коли йти за сучасною версією його біографії, був засуджений до розстрілу двічі: один раз схибив денікінець, а вдруге юного уенерівського вояка пожалів і відпустив червоний комісар. Епізодів розстрілів (і то з натуралістичними подробицями кшталту «потилиця його // від кулі репне, мов кавун»; «і мозок білий, як сметана, // забризка руки вартових») у творах цього автора так багато, що йдеться, очевидно, про хворобливо-невідчепне прагнення розквитатися з колишніми товаришами по зброї, знову й знову вводячи у тексти сцени страти петлюрівців. Поема «ГПУ» – розповідь про полювання лицарськи бездоганних чекістів на «бандита»-повстанця – сприймається чи не як своєрідне задзеркалля перипе-

тій Сосюриноного повстанства, тільки показаних з перспективи ворожого табору. «Багато праці ГПУ», – співчутливо констатує оповідач, – бо «контрреволюція не спить», «Колчак, Денікін і Петлюра». У «Відповіді» політпросвітницькі рядки про те, що «нам росіяни допомогли // прогнати Петлюру з України», так само фантастично підсвічуються фактами поетової біографії. Ще один сюжет – знаменита в радянському каноні балада «Комсомолец», де йдеться про розстріл петлюрівцем незламного мужнього комсомольця. Все це навіть дало у мурівські сорокові роки матеріал для дотепної епіграми Івана Багряного, вміщеної в збірнику «Буря в МУРі»:

*Як в Петлюри був Сосюра,
Не чіпав його Петлюра.
Як в Сосюри був Петлюра, –
Розстріляв його Сосюра.*

Дуже промовистим епізодом такого самодеструктивного роздвоєння митця мені видається знаменитий епізод з фільму Олександра Довженка «Арсенал», коли стріляють в арсенальця Тимоша плюгаві петлюрівці «й, бачачи марність нікчемних пострілів своїх, закричали приголомшені: «Падай! Падай!» І самі зникли. Стоїть Тиміш – український робітник». Ця картина знов-таки зроблена в зворотній перспективі щодо реальної біографії, досвіду й переконань сценариста. «За спогадами рідної сестри Варвари Крилової, дружини харківського журналіста М. Файбишенка, [...] Довженко заходив до них «у сивий шапці зі шликом наприкінці 1917 й на початку 1918 років, належачи до куреня чорних гайдамаків, що брали участь у штурмі київського арсеналу» [5].

Важливою постає також проблема роздвоєння автора, змушеного пристрасно таврувати «ворожі» ідеї, що зовсім недавно були висловлені у його ж власних текстах. Йдеться про такі колізії, як заперечення, наприклад, Павлом Тичиною (у віршах тридцятих років, як-от «Партія веде», «Комсомолія» або «Пісня молодості») ідей і настроїв «Золотого гомону» або реквієму загиблим під Крутами. Виразним прикладом взаємозаперечення текстів у межах одного тематичного комплексу можуть бути вірші Максима Рильського цього ж періоду, присвячені «підкоренню» природи. З одного боку, він змушений слухняно долучитися до уславлення сталінського плану завоювання природи. (Хронологічно це одна з перших пропагандистських кампаній, в якій поет бере участь; далі йтиметься і про рух колгоспниць-п'ятисотенниць, і про героя Миколу Щорса, якого мусили славити майстри рівня Рильського, Довженка чи Домонтовича, і про боротьбу з «новим мистецтвом», і про інші «соціально значущі» проекти, яких годі було

спекатися.) Соціальний конструктивізм двадцятих – тридцятих років був зорієнтований на перетворення / переробку і природи (зокрема, «перевиховання» рослини безвідносно до генетично закладених рис і властивостей у фантастичних проектах Трохима Лисенка), і людини (педагогічні теорії, що трактували свідомість дитини як чистий листок, який можна заповнювати будь-яким змістом). Максим Горький закликав «оголосити природі бій»: «Сліпе прагнення природи до розмноження на землі всіякого непотрібного або й цілковито шкідливого паскудства – це прагнення мусить бути зупиненим, викресленим з життя» [6]. Ентузіазм з приводу того, що «від стратосфери до підземних надр // подолано, звоєвано стихії» («Октави», 1934), що «кі скелі розбиті, й покірنا ріка» («Моя Батьківщина», 1936), і «вираста // Рослина та і вже не та // під оком Лисенка глибоким» («Україна», 1938), – все це страшенно чужорідне ширшому контексту поетової творчості. Підкорюють – таки ворога, загрозливого, несамовитого, страшного:

*Шумливі скелі розлетяться в прах,
Як вірні коні, запряжуться води,
І ти, людино, в себе у ногах
Побачиш постать гордої природи.
(«Вода й повітря, блискавка і грім», 1931).*

І водночас 1937 р. датовані «Три ідилії» (опубліковані, щоправда, тільки в журнальному варіанті, поза збірками), 1938–40 – «Рибальські сонети», в яких знову звучить наскрізна для всієї ранньої творчості Максима Рильського шаноблива синівська зрідненість з природою, що її треба любити «не для себе», а все ж «для неї», – тільки тоді й зможеш стати «не папіряним – живим поетом». У «Трьох ідиліях» – не просто розповідь про повернення (після вимушеної розлуки) до осіннього лісу, а свідчення віднайдення між святково вбраних у «бархат золотий» дерев себе самого, повноти власного існування:

*З тобою знов, сувора і ласкава
Природо-мати!*

Інтимне синівське звернення після зверхніх офіційних закликів поліпшити, підкорити й кинути до ніг переможця... Можемо відреставрувати за спогадами й навіть документами особистісне ставлення Максима Рильського до планів варварського «впорядкування» природних стихій всесильним людським розумом. То як публіцист, то як депутат він використовував будь-яку нагоду захистити природу від бездумних упокорителів, хай-то меліораторів, хай творців штучних морів. З проводу «виправлення» наприкінці 40-х русла річки Ірпінь («меліоратори досить швидко перетворили її на таку собі рівеньку канаву з водою» [7]) пробував сперечатися навіть з самим

Микитою Хрущовим. Терень Масенко згадує розмову з Рильським про ірпінські ініціативи Хрущова: «Не покинув би, та зіпсували річку Ірпін. Почали розчищати, створювати гучну Ірпінську заплаву... Річка пересохла. На одній сесії головний винуватець тієї справи радив москвичам вивчати досвід нашої заплави... Я не витерпів, кажу: «Капусти там ще нема, а Ірпеня вже нема» [8].

У багатьох віршах Рильського тридцятих років (особливо це стосується збірки «Знак терезів») нав'язливо повторюється мотив приниження, «умалення», маргіналізації поета, припасовування себе-творця до ряду, шеренги, маси. Автор «Знаку терезів» змушений знов-таки безоглядно палити старих богів, старі книжки, «старого світу небосхил» – задля абстрактної нової дійсності, в якій митцеві, мабуть, буде не набагато затишніше, ніж у Платоновій ідеальній державі: йому-бо уготовано хіба що роль обслуги, некваліфікованого помічника на великому індустріальному виробництві. Ліричний герой Максима Рильського тут ніби бачить себе очима владного переможця-пролетаря: «Так, паперовий ратоборче, // Поете кволий та блідий!» («Любов поранить і обманить», 1931) Сучасників цікавить лише «мотор» і «гвинт» – по-своєму промовисті й виразні метонімії на означення примітивізації, неймовірного культурного занепаду пореволюційного суспільства. Виникла нерозв'язна й по-своєму трагічна колізія: «Маси, виведені революцією до широкої соціальної творчості, не могли піднятися до мистецтва, тому мистецтво слід було «опустити» до мас. Теорії, що обслуговували цей основний процес, можна зрозуміти передусім у суто функціональному сенсі» [9]. Гірка іронія відлунує у численних епітафіях недавнього неокласика старожитньому «святотому ремеслу». Він просто що виганяє поета, вченого, інтелектуала «із захисту лабораторій» («виходь же, вчений, із нори»), «із книгозбірень кам'яних» («Заклик», 1931):

*Поете!
Де ти? В ряд ставай!
Перо й терпуг – два рідні брати.
Себе у пориві зламати?
Так треба? Не питай!
Ламай!*

Найжорстокіші самознищувальні накази-заклики, у яких – хай і приглушено! – все ж чується затамований біль несамохитного зречення найдорожчого, сусідять (і то в межах однієї строфи) з підсумковими барабанными рядками, позиченими з арсеналу радянської пропаганди, причому поет перетворює ці загальники у ритмічно бездоганні афоризми, так що розумий

стильовий контраст породжує очевидний іронічний ефект. Ця автоіронія й автопародія, як на мене, часто усвідомлена, відрефлексована, а відтак – виразно трагічна. Найяскравішими в такому автодеструктивному контексті видаються не раз, зрештою, цитовані сучасними дослідниками вірші про радісні комбайни й цукровий буряк:

*На сонці мертві та бліді
Твої ієрогліфи-тайни...
Хвала вугіллю та руді!
Живіть і радуйтеся, комбайни!
(«На сонці ясени горять», 1930–32).*

Інший приклад зречення поетом власного голосу, власного життєвого призначення задля покірного прийняття накиненої ролі рядового з рядових солдата чи робітника («не жрець, не вождь, а робітник – поета справжнього імення») – з вірша 1932 року «Не шукай велетенських завдань»:

*Ти не вождь? Рядовий будь вояк,
Будь клітинка, значок телеграми...
... Боротьба за цукровий буряк
Варта більш, як борня з вітряками!*

Виразнішого коментаря до обставин, у яких підневільному, щойно «перевихованому» в тюремній камері поетові доводиться існувати й писати, годі, мабуть, і шукати...

Новий світ, яким він постає зі сторінок зламаної книжки «Знак терезів», – це торжество механістичного розрахунку, пласкої, спрIMITIVІзованої до рівня поганенького шкільного підручника реальності:

*Усі діла земні – звичайні,
Захрип діонісійський хор,
І місця там немає тайні,
Де цифра, компас, гвинт, мотор.*

Ідеологічно бездоганим рецепієнтом-цензором цей вірш міг сприйматися як бадьорий осуд нікчемного минулого й гімн радісному сьогоденню. Однак виглядає, що бажаним уявним адресатом поета був усе ж не лише і навіть не перш за все пильний цензор або неспокушений аналіфабет... Чотирма роками раніше, у вірші «Коли втікаючи од пильної роботи...» (1927, цикл «Шорсткі слова») Максим Рильський схаактеризував ідеального поціновувача своєї творчості:

*Не для розбещених римуєш ти Аспазій,
Та й не для хлопчиків, що тільки двічі два
В них може здержати безсила голова.
Є ж люди на землі – а то б не варто й жити, –
Що крізь щоденний труд уміють і любити,
І усміхатися, і мислити, й шукать...
Хай навіть двічі два у них виходить п'ять....*

І цей текст не може не кидати відсвіт на вірші «Знаку терезів»: захриплий діонісійський хор, якого не чути за ревом моторів і турбін, таки викличе співчуття у деяких давніх шанувальників класичної поезії. Так само гімни «домнам, блюмінгам, мартенам» і неситна ніби певність, що «Кокс, ферохром і алюміній – // Доби прекрасної скрижалі», набувають двозначно-іронічного звучання у контексті не так і давнього застереження автора «Чумаків» адептам пролетарського стилю:

*Та чую небезпеку і з бетоном,
Що стане він, а може, й став шаблоном.*

Навіть і в соцреалістичних збірках тридцятих років Максим Рильський уміщує вірші, адресовані різним реципієнтам. І коли, скажімо, в «Знакові терезів» чи виданій 1936 р. книжці «Літо» такі тексти, як «Сосни колишуться, чорні, схвилювані сосни...», «Гуси», «Серпень з вереснем схрестили...», «Шопен» тощо, з точки зору офіційних поціновувачів і творців радянського канону вважалися, безперечно, маргінальними поруч із «Декларацією обов'язків поета й громадянина» або «Тінню вождя» (пейзажна лірика, мабуть, «дозволялася» дивакам-поетам як, принаймні, нешкідлива, хоч і не надто бажана), – то для сучасного читача якраз вони – за класичною формулою, згідно з якою маргінальне стає центральним, – лишаются, за великим рахунком, найбільш репрезентативними в цьому періоді творчої еволюції митця. Врешті, чудовий вірш «Шопен» (1934) – вибаглива фіксація музичних імпресій ліричного героя – по-своєму знівельовує всі барабанні запевнення, що діонісійський хор захрип, музи перестарілися, «ієрогліфи-тайни» зблідли, а замість нікому вже не потрібного «ліричного туману» тепер «цифра, компас, гвинт, мотор»...

Психологічні проблеми, спричинені неймовірним тоталітарним тиском, атмосферою щоденної небезпеки, страху, нагнітанням ненависті й взаємної підозрливості, здебільшого зоставалися поза текстом, лише іноді відлунюючи на його маргінесі. Між тим всебічний аналіз функціонування тоталітарної системи неможливий без вивчення індивідуальних реакцій, засобів адаптації, компенсаторних механізмів, врешті, без розуміння того, в чому ж була закорінена більша чи менша здатність до опору, до самозбереження себе як особистості з певними сформованими поглядами й ціннісними орієнтаціями. Соціологи культури лише віднедавна почали звертати увагу «на практику повсякденної адаптації кожної людини, кожної сім'ї та інших мікроспільнот до страхітливих обставин, що стали звичайними. Це поворот важливий і плідний. Варто так подивитися на справу, і на перед-

ній план виходять тактики виживання, логіка й аргументи самовмовляння, пристосування до повсякденності, формування просторової й часової структури подвійного життя й подвійного мовлення при усвідомленні їхньої халтурної, анекдотичної несправжності, форми виявлення та зняття неунікних у житті кожної людини внутрішніх і міжособистісних суперечностей, напружень, конфліктів: деформація й руйнування мови, відчуття постійної немотивованої втоми, що поєднувалося з повсякчасною збудженістю, сексуальна агресія, домашня тиранія, пияцтво тощо» [10]. Ці колізії все ж не zostалися цілковито поза увагою літератури, нездоровий дух часу – хоч як вивітрували його ідеологічні наглядачі! – навіть і радянські письменники подеколи відбивали, вдаючись до різних стратегій письма. (Щодо прози, то погляди, підозріло близькі до авторських, часом вкладалися в уста негативних персонажів – і сьогоднішньому читачеві ці «ворожі» антирадянські пасажі можуть видатися найцікавішими в грубому романі-епосі про індустріальне чи колгоспне будівництво.)

У соцреалістичних віршах Максима Рильського періоду «Знаку терезів» привертає, зокрема, увагу, – пробиваючись крізь натушний казенний оптимізм і викривальний пафос, – наскрізний мотив втоми, страху перед рокованою долею-дорогою. Лише ці поодинокі звірвання й дають, очевидно, хоч якесь уявлення про реальні почуття, переживання, психологічні травми й фобії, труднощі вимушеного пристосування до тюремної дійсності. Свою «несвоєчасну», несуголосну, мовляв, революційній добі утому-зневіру поет всіяко «одгетькує», намагається перемогти, здолати, забути. Варіантів знайдемо кілька. Ліричний герой вірша «Німий папір і неба циферблат» (1932) видається найрішучішим і найбажорішим:

*Німий папір, і неба циферблат,
І стрілка зоряна, що каже: пізно...
Геть! Не пора! Утомі шах і мат!
Шикуйтеся, цифри, в легіон залізний!*

Ще один нічний роздум («Серпнева синя ніч і залізничні свисти») про необхідність пожертвувати особистим, аби відповідати стандартам омасовленої радянської людини, датований серпнем 1932:

*Спочинок- смерть. Іди, перемагай утому,
До мільонів рук свою снагу додай,
Будь з тими, хто живе у пориві одному,
І в радість перекуй дрібненький свій одчай.*

Утома – це стан, який треба приховувати (так само, зрештою, й багато інших індивідуальних почувань, що не вписуються в ідеологічну риторіку, адже все приватне має бути принесене в

жертву абстрактному безликому колективу). От тільки рецепт примусового «перековування» одчаю в радість кожен, схоже, мусив шукати на самоті. Ліричний герой Максима Рильського страждає від психологічного тиску й постійного пильного нагляду: «суворий і строгий» самоконтроль зостається єдиною запорукою, аби втриматися у новій дійсності, схожій, як писав Хвильовий, на зграю голодних вовків, аби не загинути безіменним ворогом народу в соловецьких чи колимських таборах. (Слідчий у Лук'янівській в'язниці, свідчить Богдан Рильський, обіцяв поетові якраз етап на Соловки [11].)

*Де скеля – в повітря без вагань!
Стомився – позад себе тільки глянь:
Повалено вежі чорних літ,
Нова побудова – цілий світ.*

*Суворо і строго, день у день,
Забувши зітхання сивих нень,
У край заповідний, до звитяг,
До сонця, над сонце – вгору стяг!
(«На порозі», 1932.)*

Утім, до збірки «Знак терезів» все ж увійшло кілька віршів, у яких безпосередність ліричного переживання не спотворюється ідеологічними корективами, – і тоді мотиви втоми від несвободи, від тягаря неunikного й «нерозлучного» психологічного тиску, страху перед «хижою» дійсністю звучать одверто, безпосередність ліричного самовияву дає змогу уникнути нав'язлого оптимістичного пафосу:

*Втомо моя, не пора! Ще далека дорога,
В'ється змією і хижка вона, як змія...
Воля, сунуті дні нерозлучна і строга,
Каже їти й не спинятись, утомо моя!*

З таких поодиноких психологічних замальовок (у Рильського, Хвильового, Домонтовича...) можна принаймні епізодично відтворити гнітючу, патологічну атмосферу страху перед повсякчасною смертельною загрозою, механізми виживання у нелюдських умовах, тобто *реальну* соціалістичну дійсність, яка приховувалася за офіційним багатослівним оптимізмом радянської пропаганди, частиною, «коліщатком і гвинтиком» (В. Ленін) якої змусили стати і красне письменство.

2. Тексти з подвійним дном

Оскільки соціалістичний реалізм програмно, сказати б, заперечує свободу митця і не залишає ніяких можливостей для індивідуального самовираження, то твори цього періоду незрідка були текстами-шифрами з подвійним дном, іносканнями, в яких дуже завуальовано, часом непізнавано-перевернуто, дзеркально, в якійсь зво-

ротній, зміщеній чи спотвореній перспективі відбивався реальний психологічний досвід, сподівання, тривоги, страхи, події, розрахунки, переживання тощо. Ці механізми письма в чомусь схожі на описані психоналізом принципи функціонування сновидінь, де реально пережите завжди присутнє, але в такому дивовижно перетвореному вигляді, що потребує спеціальних тлумачень і розгадок. Водночас навіть твори, здавалося б, простолінійно-інвективного характеру дають матеріал для розуміння індивідуально-психологічних проблем, самих засад психології творчості. Прикметно, що провідні поети 30–40 рр. раптом звернулися до епічних жанрів. Схоже, що коли ліричне саморозкриття стало цілковито заказаним (і то як зовнішньою, так і внутрішньою, психологічною цензурою), саме сюжетна розповідь давала хоча б мінімальний простір для саморефлексії, для передачі героєві чи оповідачеві власних емоцій і оцінок.

Чи не найцікавішим видається психоналітичне прочитання тих сюжетів, які не просто уможливлювали гру з офіційною догмою, але й непрямо фіксували реально пережиті почуття, страхи чи фрустрації. Більше того, така рефлексія митця над своїми внутрішніми станами виконувала тоді психотерапевтичну роль, була актом автопсихоналізу. Письмо ставало майже що єдиним у тій ситуації способом розв'язання чи хоча б пом'якшення емоційних криз і конфліктів, часткового принаймні звільнення від страху й залежності, своєрідним різновидом сповіді. До того ж ідеться про переломну епоху, коли максимально ослаблюється роль узвичаєних форм регулювання людської поведінки, як-от релігія, мораль, традиція тощо. Заперечення всіх ціннісних ієрархій, нігілістичне відкидання авторитетів залишало особистість самотньою й дезорієнтованою. Розповіді (хай і в інакомовній, завуальованій формі) – вже означало сподіватися на діалог, на переоцінку (або нечисленними «своїми» читачами, або майбутніми інтерпретаторами) абсурдних тодішніх присудів та висновків. Можливо, Максим Рильський тому й виявився найбільше, схоже, з-поміж наших видатних митців невіддатливим спокусливим революційним ідеям будівництва нового життя, виховання нової людини – аж до фінансованих радянськими інституціями наукових (!) проєктів схрещення людини з мавпою, – творення майбутнього *на руїнах* старого світу, – що він мав опору у великій культурній, мистецькій традиції (зрештою, ще й у традиції шляхетської родини, в якій, коли скористатися цитатою з вірша Лесі Українки, «у кров переходить лицарство» і того спадку ти вже не годен збутися, не зрікшись себе самого). До речі, так само – поколінням раніше – не звабилася новою марксистською вірою Леся

Українка, заперечила її «з усім приналежним скепсисом інтелектуалки, яку ніщо не відпихає так, як догматизм і фанатизм, наколи ті заступають на місце аристотелівського “подивування” й вільного розмислу: можна сказати, що “глухий кут” земної есхатології й соціалістичного Царства Божого, на який у XX ст. купилося так багато гнаних духовним голодом пошукувачів “світської релігії”, Леся Українка “проскочила” відразу, “з порога”» [12]. Навіть у текстах соцреалістичної доби Максим Рильський принаймні почасти, звертаючись до історичних, культурологічних алюзій, зберігає вірність загальнолюдським, «неревольційним» (тобто несуголосним з класовими!) уявленням про добро і зло, вірність класичній культурі, класичним канонам естетики й краси.

У завершеній 1932 року ідеологічно витриманій поемі Максима Рильського «Марина» трагікомічні тарапати поета Тиburція скидаються, власне, на доволі реалістичну розповідь про арешт і ув'язнення автора, з численними біографічними подробицями тюремного побутування, які прозоро співвідносяться з наявними родинними спогадами. Образ поета-лакизи, змушеного співати на догоду владі імущим, вводиться у різні історичні сюжети підозріло часто, спонукаючи дошукуватися тут якихось особистісних алюзій чи причин. Хай то в імперії «ласкавої пані Катерини», затаврованої Рильським у «розділі з колективної поеми «Іван Голота» (1937), –

*...Бенкет
Змінявсь бенкетом. Злото й вина
Лились річками – і поет,
В лакейську вдягнений ліvreю,
Клонив коліна перед нею
І прославляв громами од
За ущасливлений народ.*

(От власне що «за ущасливлений народ» не менш гучно прославляли радянські поети владу, партію і вождів...). Так само – ще одна історична алюзія! – велося у палатах київських князів («Золоті ворота», 1934):

*І про священність павуків,
Про недоторканість удавів
Герольд підкупний гомонів,
На всі кінці плескав і славив.*

Капітуляція перед режимом, прийняття ролі цілковито залежного придворного співця на утриманні примхливого правителя були, звичайно ж, дуже травматичними, і цю травму Максим Рильський намагається подеколи відрефлексувати у текстах-шифрах. Серед інших непростих переступів і вад польських аристократів, детально змальованих у поемі «Марина», на страшному суді мають бути згадані й «панські жарти» з нещасним упослідженим митцем. Старий Ти-

бурцій (значиме вже саме це «неокласично-римське» ім'я!) – «дарма що підтоптався, що на мишу // стареньку схожий в козушку своїм, // який родився чи не разом з ним», – старанно відпрацьовує з'їдений на бенкетах хліб і випитий то-кай. Не шкодуючи античних алегорій і найвишуканіших риторичних фігур, він оспівує в одах, касидах та дифірамбах і панську стайню з арабськими скакунами, і гарем, у пориві натхнення названий «китицею квітів», і неодмінний «дух рицарський високий»... Що ж, тверезість гіркої іронії автора «Марини» над власною соцреалістичною радянською писаниною може в цьому контексті викликати лише повагу. Цю трагічну, лише натяками явлену **усвідомленість** падіння, вимушеного зречення ідеалів і задумів молодості, незреалізованості обдарування – дуже проникливо відзначив свого часу польський дослідник Юзеф Лободовський. Він інтерпретує в згаданому контексті рядки з вірша Рильського 1944 р.: «Знай, що в світі найтяжче – це серце носити студене. // Краще хай вже шалене, повите у ніжність і гнів». «Ці рядки побачили світ 1944 р., після всіх зламів і гірких компромісів, після табірної “перевиховання”, після втрати друзів, після поступок партійним вимогам. Визнання поразки – без сумніву – але й повна **свідомість падіння**. Це не наші Тувіми зі Слоніми, які добровільно повернулися, а після повернення не здобулися навіть на мовчання. У Польщі ще можна мовчати. На Україні не вільно – вже віддавна. [...] Бо людина в кайданах рухається інакше, ніж на волі» [13].

Цілковито автобіографічним читається епізод ув'язнення Тиburція. Поетичні вправи на бенкеті тішать гостей, але тим хочеться гостріших, пікантніших переживань. Тож напоївши змішаними трунками, старого сонним відносять у загратований льох, а потім інсценізують підкоп і втечу, свідками яких стають сановні гості. Максима Рильського арештували в березні 1930-го, причому (важливий для інтерпретації деяких мотивів «Марини» факт) якраз напередодні дня його народження. Богдан Рильський згадує, що батько товаришував з оперним співаком Миколою Дейнаром: «Так от, день народження М. А. Дейнара майже збігався з батьковим днем народження – 19 березня. Батько розповідав, що того року вони вирішили із Дейнаром об'єднатися і разом відсвяткувати іменини, навіть домовилися, що кожна з родин готуватиме до святкового столу. Яким же було здивування батька, коли в коридорі Лук'янівської тюрми, чекаючи «розприділення» по камерах, він побачив свого «співіменинника» під конвоєм, з клуночком у руках. Виявилось, що Дейнара арештували того ж дня. Друзі встигли перекинутися кількома фразами, очевидно, ще не усвідомлюючи цілком свого

становища, навіть пожартували: ось де, мовляв, доводиться справляти іменини...» [14]. Дивом вирваний дружиною з Лук'янівки, Рильський, повернувшись додому, «став навпочіпки і, зображаючи собаку, із гавканням з'явився в кімнаті» [15]. П'яне видіння злополучного Тибуриця (до речі, епіграфом до цього розділу поеми взято Шевченків рядок про «сон напрочуд дивний») майстерно деталізовано. Невідповідність високого стилю й принизливих обставин стає джерелом гіркої й сумовитої іронії. Спершу з'являється чарівлива візія «грона муз», божественної ліри, яка звучить (втручаються й переінтерпретовуються сновидцем реальні зовнішні звуки) ніби «виделок стук і передзвін ножів». Далі «хтось веде» поета «в страшну якусь, чудну якусь пустиню» (розумію надмірну прямолінійність асоціацій, однак важко втриматися від порівняння опису цієї мандрівки з нічною подорожжю самого Рильського, якого під конвоем пішки гнали нічними київськими вулицями до Лук'янівки), і в певний момент іронічна тональність ураз зникає, бо прориваються щирі й марні нарікання лиховісню долю:

*Боже, правий боже!
Яке тверде, яке камінне ложе!
Як холодно! Як зуби цокотять!
Лежати тут! Довіку тут лежать!
Забуть, що ти поет, що ти людина!..*

Це вже не голос зверхньо-саркастичного оповідача, який у тексті «Марини» повсякчас викриває моральні вади своїх спідлілих і жорстоких персонажів, аби протиставити огидну «панську» минувшину осяяній сонцем комунізму сучасності, – це скарга (вона не може зрештою не викликати співчуття), в якій зливаються голоси й почуття старого придворного співця і самого автора поеми, котрий передає героєві свій гіркий життєвий досвід, ділиться власною біографією. Захищаючись авторитетом одразу двох класиків, Шевченка й Шекспіра, від реалістично-біографічного тлумачення подробиць «напрочуд дивного» сну героя («Ще від Шекспіра всі ми добре знаєм, // Що хто розказує красиві сни, // Той бреше. Усієї глибини // Хаосу того, що зветься снами, // Звичайними не виректи словами»), Максим Рильський живописує жахи чи то візійних, чи то реальних картин: «якісь потворні люди! – // Не люди, ні! – песиголовців рій // Кімнату виповнив»; «...на склі шибок // Нові й нові малюються почвари – // Крізь стіни лізуть. Це хвилина кари!». Мить пробудження виявляється страшнішою від нічного кошмару:

*Ні, це не сон.
Низенький льох брудний.
Поет лежить не в ліжку – на соломі.
Зловісна тиша. Тіні нерухомі.*

Лише при стелі «малесеньке» «віконце з ґратами», цілковите нерозуміння, за які ж злочини спостигла кара, – а (шевченківська алюзія) «кого спитати? Не стіни ж німої!» Марні намагання зрозуміти ні до чого не приводять, бо Тибурицій допевняється *раціональної* причини, тоді як він став жертвою абсурдної гри, примхи, забавки, опинився в часопросторі, де причинно-наслідкові зв'язки перестають діяти. Залежний від можновладців, поет «давно язик // Тримати міцно за зубами звик», «Берігся завжди прикладу лихого, // Не вбив нікого, не украв нічого... // Хіба що в Кохановського рядок». Як на сьогоднішні постмодерні координати, вкрадений рядок назвали б інтертекстуальністю, яка лише додає блиску мистецькому стилю, але і в польсько-шляхетському XIX віці, і в сталінській радянській державі це ніби також карним злочином не вважалося. Нещасний Тибурицій заздрить усім тим «кайданникам і душогубам», котрі принаймні знають, **що** вони мусять покутувати. Питання, над яким б'ється цей персонаж, трагічно співзвучне добі великого терору: «Він душогуб! Але коли і як // Зробився ним?» Терор не був способом боротьби з тою чи іншою ерессю, з якимись протиправними діями. Він ставав, як пишуть сучасні історики, засобом державного управління. Так що розривався будь-який зв'язок понять злочину й кари, причини й наслідку: «Бо що розумілося в Союзі під злочином? Індивідуальна провина не мала значення» [16]. Свободою в цьому абсурдному світі називалося лише розпросторення тюремних стін до розмірів великої зони, так що людина все одно залишалася піднаглядною, залежною і розчавленою страхом, очікуванням повсякчасної небезпеки. Підкопавши стіну, Тибурицій таки виліз з льоху, і тим дуже потішив стомлених кількадечним застіллям сановних глядачів, але ця наруга була лише епізодом в ряду багатьох інших. Доля поета – в оцінці аж ніяк не засліпленого ілюзіями автора «Марини» – жалюгідна й мізерна: «А ти – ти сам у віршику смішнім // Змалюєш день наруги та відчаю // За м'яса шмат, за крапельку токаю». Що ж, підсумок таки пророчий, з огляду на долю і самого Максима Рильського, і багатьох його сучасників, хоча б Остапа Вишні чи Павла Тичини.

Звучить у поемі «Марина» ще один важливий для розуміння психологічної атмосфери, настроїв певних мистецьких кіл і акцентований чи не всіма київськими неокласиками завуальований мотив. Йдеться про втечу з країни варварів-людоджерів – до гостинних «народів хлібоїдних» (Микола Зеров), у далекі землі, де ще можна знайти недосяжний у цій юдолі «труса й гладу» «затишок для праці». Зеров, чиї поезії особливо багаті на деталі, натяки й зрозумілі лише втаєм-

ниченим інакомовні паралелі (ці тексти часто й не призначалися для друку, адресувалися лише ближчому колу), варіює згаданий мотив утечі в кількох віршах, зокрема й присвятих. У рукописі «Камени», впорядкованому 1934 року, автор подає цикл «Мотиви Одиссеї», де поруч стоять вірші «Лестригони» (1926) та «Karnos tes patridos» («Дим вітчизни», 1931). Коли цар Ітаки потрапляє в «дикий край неситих лестригонів», у «селища смутні недолі та прокльонів», він спішить спрямувати свій корабель «у тиху сторону народів хлібоїдних». І цілком суголосно становищу цькованих поетів-неокласиків звучить звідчасно-інтимна уривчаста фінальна фраза Одисеевого співрозмовника: «А сам лишуся тут у горі та біді, // я тільки думкою до скель долину рідних, // я тільки чайкою... з тобою... по воді». Наступний вірш циклу присвячено Освальдові Бургардту, який 1931 р., коли загроза арешту вже стала цілковито реальною, дістав-таки дозвіл емігрувати до Німеччини. (У «Спогадах про неокласиків» адресат прощального вірша занотував: «Якось на вулиці Зеров читав мені сонета, написаного мені на прощання, але не докінченого. Я мав зайти по нього за пару днів, але мені вже забракло часу на те. Лише 1944 р. за кордоном я дістав отой, уже докінчений сонет» [17].) Тут той самий образ корабля, який врятується від страшних загроз, і смуток приречених на неunikні випробування: «Щасливо, корабелю темногобий! // Безпечно плинь під теплий небосхил». Ще одна з численних варіацій мотиву втечі у зеровському сонеті того ж 1931 р. «Історія Генрі Есмонда»: «А десь в Америці є затишок для праці, // Де можна думати і Бога споглядати // Серед розлогих нив і цукрових плантацій». Нарешті найвиразніше (чи, може, найвишуканіше) ця тема втечі, рятівного корабля, гостинного притулку розгорнута у присвяченому Павлові Филиповичу сонеті «Саломея» (1922). «У Києві влітку 1919 р. в Соловцовському театрі було поставлено вайлдівську “Саломею”», – згадує Юрій Клен. Під враженням вистави Филипович в однойменному вірші захоплюється «непереможною вродою» й силою людської уяви. «Інакше поставився Зеров. З приводу танцю Саломеї, який вона виконувала з головою пророка в руках, він, скривившись, сказав мені: “Це тільки семітська розпуста”» [18]. У Зерова ця історія про «меч і помсту» викликає, знов-таки, бажання втечі, непричетності, пошуку країв, де можна «забути безмір мук і горя»:

*Душе моя! Тікай на корабель,
Пливи туди, де серед білих скель
Струнка, мов промінь, чиста Навсікая.*

Парним до «Саломеї» читається сповнений захвату чистою еллінською красою сонет «На-

всікая», навіяним, що підкреслено й епіграфом, віршем Рильського «Як Одисей, натомлений блуканням». Коментатори не раз наголошували, що Микола Зеров протиставляє біблійний і античний світ, біблійну й гомерівську образність, однак наявні тут і психологічні, біографічні підтексти, асоціації з радянською дійсністю, яка загрожує «карою» й «пожаром», де «все в крові» і смертельна загроза нависає над кожним. Юрій Клен особливо наголошує важливість реальних біографічних алюзій у поезії Миколи Зерова: «Це була, розуміється, критика на сучасне, яка часто приймала форму античної травестії, інколи досить прозорої» [19].

У «Марині» Рильський також розвиває тему втечі від злої долі, візію недосяжного для напасників земного раю. Старий дідусь Наум, допомагаючи внучці втікати, марить про степи,

*Де тільки сонця золоті стовпи
Уранці-рано вказують границі.
Як очерет, хвилює там пишиця,
Отари, наче хиари, маячать,
І в небі синім жуляки тремтять,
Шукаючи кривавої поживи.
Там люди – люди вільні та щасливі –
Живуть на лоні ситої землі.*

Втім, «дід Наум тієї сторони // Не бачив сам... Хоч за доби тієї // Ні на землі, ні над, ні під землею // Таких щасливих не було кутків».

Хоча ці сюжети – натяжки, ці образи – шифри в підцензурних творах адресувалися насамперед «своєму», обізнаному читачеві, здатному дешифрувати текст, вони сприймаються і як «листки у вічність», як історичні свідчення, найправдивіше розкриття психологічної атмосфери часу, про який ніби й не мусило б зостатися достовірних спогадів безсторонніх обсерваторів, бо історія якнайстаранніше витіснялася, підмінювалася ідеологією.

Психологічною загадкою для інтерпретатора може видатися вірш «Вечірня розмова», вміщений у збірці Максима Рильського «Літо» (1936). Бездоганна настроєво-особистісна замальовка, дана у перших строфах, доповнюється далі ураїдеологічним лозунгом і розгортанням актуальної для соцреалізму теми перевиховання ворогів. Початок твору неквапно-розповідний: «До приятеля на вечірній огник // забрів я»; «...спершу не в'язалась // розмова: мозок, ще тяжкий від мряки, // ще холодом пронизаний осіннім, // невпевнено шукав якоїсь теми». Принадливою для друзів-інтелектуалів виявляється тема Біломорканалу, будівництво якого, мовляв, не може не захоплювати, – і наприкінці зустрічі співрозмовники помітять у кімнаті когось третього: це великий архітект сучасності, «художник це, що зветься ВКП». Ці заключні рядки про партію можна не брати до уваги – як обов'язкову плату

цензорів. Вірш все одно зостанеться цілісним і завершеним. Як влучно зауважив свого часу Юрій Шерех, радянські «читачі вже давно знають, що мистецтво і твір кінчаються в передостанніх строфах. Цього не знають радянські цензори. Але що з того, що вони взнають це? Будуть пильнувати передостанніх строф? Тоді читачі кидатимуть читання на третій з кінця» [20]. Рильський вводить у текст аллюзію на роман російського письменника Леоніда Леонова «Злодій». Тут варто співвіднести дати: роман Леонова написано 1927, Біломорканал проклали 1930–31, а «Вечірню розмову» опубліковано 1936. Тобто Максим Рильський писав це вже **після** арешту Миколи Зерова, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари та інших друзів. Біломорканал – це подвиг «людини у шкірянці», яка перемагає не лише сувору північну природу, але й опір «людського матеріалу»:

*Та що моря!
Що сили непокірної природи,
Коли ще більше чудо там зросло:
Із ворога, що хитро і підступно
Розхитував нову будову нашу,
Із того, хто гірку безодню ночі
Освітлював злочинства ліхтарем,
Виковується трудівник міцний
З руками мозолястими, із мозком,
Де сонце загорілося нове.*

Що в цих рядках? Надія на покращення долі друзів, які зможуть повернутися з небуття і якимось співіснувати з системою? Запевнення у власному перевихованні? Врешті, ймовірно, що вірш цей писався на чиєсь високе замовлення, і Рильський скористався можливістю згадати викреслених із життя друзів – послати, знов-таки, лист у вічність, свідчення для майбутніх інтерпретаторів? Двозначним видається образ в'язня, що «ламав каміння, як себе зламав». Зламали себе – отже, можуть сподіватися на прощення й реабілітацію? Як на мене, вірш множить лише питання без відповідей, надто складно зашифровано у ньому справжні настрої й оцінки автора – в'язня великої радянської зони. Найочевидніше, що цим текстом поет долучається (хай і запізно!) до великої пропагандистської акції, в якій брали участь відомі радянські митці. Біломорканал будували в'язні (в спеціально створеному концтаборі «Белбалтлаг» їх утримували більше 100 тис., і дармова робоча сила суттєво здешевлювала амбітний проект), а відтак це «героїчне звершення» потребувало особливого пропагандистського забезпечення. Тим більш, що поодинокі втікачі, яким пощастило перебратися на Захід, розповідали жакливу правду про соціалістичне будівництво. Отож влітку 1933 року для представницької групи письменників (Олексій Толстой, Валентин Катаєв, Віктор Шкловський – ос-

танний нібито зголосився задля врятування брата, філолога Володимира Шкловського, одного з підневільних учасників будівництва) влаштували екскурсію на Біломорканал. Невдовзі вони «відписалися» за поїздку як співавтори розкішно виданої книжки, в якій наскрізно звучали два основні мотиви: «Треба було здолати двох ворогів. Одним ворогом була природа російської Півночі, яка заважала втіленню грандіозного будівельного проекту. Другим ворогом було дореволюційне минуле, яким воно продовжувало жити у свідомості в'язнів. Перемога над цим минулим зображувалася ще й алегорично, будівництво каналу стає символом революційного перетворення. (Схоже, Рильський просто ознайомився з рекомендованими «претекстами» і тиражував у вірші задану структуру. – В. А.) Разом з карельськими селами, що йшли під воду після насипання греблі, зникає і Старий Світ. Поява Нового Світу пов'язується з тріумфальним початком весни незадовго до завершення будівельних робіт. Так само, як і в інших текстах цього часу, не замовкає військова метафорика» [21]. Як бачимо, Рильський долучився до хору панегіристів аж 1936-го, коли відмовитися від офіційної пропозиції було вже, очевидно, ніяк. Він неухильно дотримується заданої проблематики: тут і «підкорення» суворій природі, і складність «перекоски» (так, між іншим, називалася табірна газета Белбалтлага) «людського матеріалу», творення нової людини. Твір на задану тему написано старанно, злитість із дружим радянським письменницьким колективом продемонстровано (якраз авторський колектив книжки про Біломорканал один з рецензентів назвав «першим літературним колгоспом СРСР» [22]) – замовники мусили би бути задоволеними. Однак навіть у цьому бездоганно соцреалістичному, здавалося б, тексті можна відчутти – принаймні в якихось деталях – атмосферу доби, настрої самого підневільного панегіриста. Адже вступна настроєва замальовка психологічно відчутно контрастує з бадьорим сюжетом про постання Нового світу і Нової людини. Мозок нічного візіонера «тяжкий від мряки», «холодом пронизаний осіннім» – і чи ж цей холод та сльота не символізують суспільні обставини й оцінки?

Стратегію «вписування» найбільючіших особистих переживань, найживотрепетніших проблем покоління у позірно безвідносні, абстрактні сюжети найвитонченіше й наймайстерніше використовували, мабуть-таки, неокласики. У книжці про творчість Віктора Петрова-Домонтовича мені вже доводилося аналізувати автотематичні мотиви у романах та белетризованих біографіях цього письменника, який мав усі підстави твердити, що, «зрештою, кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе». Так

само Максим Рильський і в збірках 1920-х, і 1930–1940 охоче звертається до жанру вірша-портрета, який, зрозуміло, здебільшого був епізодом біографії не лише портретованого, а й портретиста. Значущі вже самі принципи відбору імен. У збірці 1922 р. «Синя далечінь» вміщено поезії «Ніцше», «Гайне», «Шекспір», «Бодлер» як маніфестацію естетичних пріоритетів і стильових уподобань самого автора. Натомість у зламному «Знакові терезів» 1932 р. цикл «Постаті» склали вірші «Прометей», «Бетховен», «Шевченко», «Франко», «Ленін». Відбір продиктований таки зовнішніми, позалітературними чинниками, соцреалістична риторика перетворює портрети в дешеві графарети, але все ж принаймні в двох текстах можна відчитати особистісні настанови й настрої. І Бетховен, і Франко представлені гордими протестантами («він небу, гордий, показав кулак»), самотниками, яких ніколи не розуміє «шкурна громада», вороги з їхньою «закрадливою лукавою». Стосунки поета й соціуму показано як неунікнено конфліктні, і належно поцінувати митця зможуть лише нащадки.

Знайдемо у Максима Рильського й варіацію на тему любленого неокласиками інтелектуального вагабондизму, мандрівки стилями й мистецькими епохами, яка рятує від поневолення, виснаження духу й розуму в тенетах абетково-спрощеної, анальфабетної, мовляв Зеров, обчухраної й недокровної радянської культури. Таку можливість втечі за межі висхлого й безплідного інтелектуального середовища намагається знайти, звертаючись до найменш заідеологізованих, не пов'язаних зі злобою дня, переважно вузько спеціалізованих наукових проблем, головний герой роману В. Домонтовича «Без ґрунту» Ростислав Михайлович (так само, як і сам автор твору змушений був зректися літератури й літературознавства і «сховатися» у відносно безпечній археології). Уже в збірці 1929 р. «Гомін і відгомін» Рильський береться відстоювати (відвоюувати!) право вибирати «епоху, де б душею відпочить» – від барабанної й безстильної сучасності, яку мусиш приймати й толерувати хіба з примусу. Готика, «еллінська блакить», «легенд біблійних мідь, вісон і золото» – стилі й епохи, які живлять творчий дух. Коли в тридцяті роки «права вибирати» вже було зовсім позбавлено, варіантом інтелектуального волоцюжництва ставав художній переклад. Це той, відзначений, зокрема, Є. Еткіндом щодо всієї радянської поезії «дивовижний процес, коли ряд найбільших поетів стають професійними перекладачами... Позбавлені можливості до кінця висловити себе в оригінальній творчості, російські поети [...] говорили зі своїм читачем устами Гете» [23]. Крім того, високий рівень перекладацтва – єдина

з програмних засад неокласиків, якій Рильський міг zostаватися вірним навіть і в тридцяті чи п'ятдесяті.

Хоча словосполучення «лірика соціалістичного реалізму» звучить доволі оксюморонно, все ж і найпильніша цензура не могла стати на заваді розкриттю індивідуальних переживань, реального душевного досвіду й автентичних особистих рефлексій над тим, що відбувалося довкола. Поезія Максима Рильського (ще більшою мірою – Миколи Зерова) видається найяскравішим прикладом використання різноманітних культурно-історичних алюзій, паралелей, аналогій, натяків для творення текстів-шифрів, для ретрансляції почуттів і вражень, які в своїй щирості й достовірності геть не вписувалися у ціннісну матрицю соціалістичного реалізму.

3. Біографічний аспект

Соціалістичний реалізм передбачає для талановитого письменника одну-єдину роль, яка забезпечує йому визнання, – старанного держслужбовця високого рівня, ідеолога-політпросвітника, тлумача – у різних стильових регістрах – найактуальніших партійних рішень і постанов. Спілка радянських письменників створювалася на засадах елітарності, причому відбір відбувався не лише за ідеологічними, але й за професійними параметрами. «Ударники», яких ще недавно масово закликали до письменницьких лав, робітники-літгуртківці й сількори на звання інженерів людських душ претендувати не могли і до новоствореної організації здебільшого не потрапили. Платою за абсолютну політичну лояльність були численні статусні блага – високі гонорари, квартири, державні нагороди, доступ до «спецрозподільників» тощо. Увага високих партійних достойників (з товаришем Сталіним включно) до майстрів пера пояснюється, як на мене, насамперед бажанням пильно контролювати цю невловно-свавільну, мінливу й вибухонебезпечну царину.

Над Максимом Рильським незмінно тяжіла загроза, пов'язана і з його «неправильним» походженням, і з приналежністю до зловорожого угруповання неокласиків чи співробітництвом з «буржуазно-націоналістичним» журналом «Українська хата»... Врешті, завжди довлів і факт арешту 1931 р. З одного боку, від кінця 30-х він утверджується в обоймі першорядних, визнаних радянських поетів. Нагородження в січні 1939-го орденом Трудового Червоного Прапора було знаком прихильності влади до свого розкаяного співця. З іншого, – рівновага ніколи не була аж так стійкою. Коли 1935 р. готувалося відзначення двадцятип'ятиріччя творчої діяльності Рильського, то досить було необачному ювілярові обмовитися в присутності, очевидно, Натана Ри-

бака, що для нього драматургом номер один зостається Микола Куліш, а п'єси нової зірки, Олександра Корнійчука, він поціновує не надто високо, — аби плановане святкування взагалі не відбулося.

Попри все це, Рильський мав мужність використовувати шанси для демонстрації певної незгоди з авторитетними поглядами. Радянські десятиліття залишали простір лише для «малих» справ, для дуже обережних кроків, але й за ними легко простежити послідовну позицію Максима Рильського в обстоюванні української культури. Дуже прикметною, як на мене, була публікація в московській «Літературній газеті» (жовтень 1960 р.) відкритого листа Костянтину Паустовському. Рильський скористався частковим, зрештою, приводом, аби повести розмову про національні стереотипи і російський шовінізм. Він докоряє Паустовському за зневагу до української мови, історії, мистецтва. Ще один прикметний сюжет (що виявився несподівано актуальним і в сьогоdnішніх суперечках з приводу екранізацій Єжи Гофмана) — зусилля Рильського не допустити публікацію шовіністичних романів Генрика Сенкевича. Коли влітку 1961 р. до Максима Тадейовича звернулися за порадою з приводу видання трилогії з московського Гослитиздат'у, він написав у приватному листі до Олександра Дейча: «видання трилогії було би блискучим зразком національної нетактовності. Я особисто сприйняв би його як образу» [24]. (Пер. з рос. — мій. — В. А.) Відповідь редакторові Юлії Живовій звучала стриманіш, хоча суть справи від того не мінялася: «На Ваше запитання про мою думку з приводу включення у план видавництва «Трилогії» Генрика Сенкевича можу відповісти лише н е г а т и в н о. Видання «Трилогії» було б, мені здається, національною нетактовністю.

Я знаю, що в Народній Польщі високо цінують і охоче видають Сенкевича, не заперечуючи, однак, того, що світогляд його — у період

створення трилогії — був реакційним, а історичні події висвітлені в романах «Вогнем і мечем» та «Пан Володийовський» дуже тенденційно, в дусі національної обмеженості, прямо сказати — шовінізму» [25]. (Пер. з рос. — мій. — В. А.) Рильський напевне знав, що автором першої серйозної критичної статті, в якій викривалося упереджене ставлення польського автора до українського козацтва, був не хто інший, як Володимир Антонович. Отож він захищав ще й ідеї дорогої йому людини, почувався причетним до великої й шанованої традиції, яка до того ж у випадку Максима Рильського була традицією безпосередньо родинною (він-бо завжди почувався спадкоємцем Лесі Українки, Миколи Лисенка, Володимира Антоновича — усіх, хто так чи так сприяв його духовному, письменницькому становленню).

Зрозуміло, що ці «малі» справи не аж так впливали на «велику» радянську політику й ідеологію, важливі вони як демонстрація альтернативної точки зору, як нагадування про національну гідність українців; врешті, це вчинки, які за тих умов вимагали неабиякої сміливості — і тим цінніші вони як свідчення особистої порядності, вірності певному кодексу честі.

Врешті, мінімальне послаблення цензурного тиску в роки війни одразу ж дозволило Рильському віддати належне шанованим батькам. Навіть і патріотична ода «Слово про рідну матір» виламувалася з соцреалістичної риторики хоча б у тому сенсі, що символи Батьківщини поет добирає переважно з культурного коду нації; врешті й додані пізніше дев'ять і п'ятнадцять строфи про «російський сміливий народ» та «партію біля керма» не могли послабити емоційний вплив наснажених щирістю початкових рядків. Неупереджений аналіз творчої еволюції Максима Рильського показує, що його щедre «третє цвітіння» останніх років життя стало можливим ще й тому, що поет ніколи цілковито не підпорядковував себе злобі підлого дня.

1. Павличко С. Насильство як метафора (дискурс насильства в українській літературі) // Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко. — К.: Основи, 2002. — С. 591.
2. Забужко О. Синдром Галілея: кілька завваг до психології митця соцреалізму // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика / О. Забужко. — К.: Факт, 2006. — С. 53.
3. Петров В. Діячі української культури — жертви більшовицького терору / В. Петров. — К.: Воскресіння, 1992. — С. 50.
4. Костюк Г. Зустрічі і прощання / Г. Костюк. — Едмонтон: в-во КІУС, 1987. — Кн. 1. — С. 295.
5. Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів / С. Тримбач. — Вінниця: Глобус-прес, 2007. — С. 40.
6. Горький М. О библиотеке поэта // Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. / М. Горький. — М., 1953. — Т. 26. — С. 197.
7. Рильський Б. Мандрівка в молодість батька / Б. Рильський. — К.: Молодь, 1995. — С. 63.
8. Масенко Т. Поет над морем // Незабутній Максим Рильський. — К.: Дніпро, 1968. — С. 362.
9. Добренко Е. Формовка советского писателя / Е. Добренко. — СПб., Академический проект, 1999. — С. 27.
10. Дубин Б. Другая история // НЛЮ. — 2009. — № 2 (96). — С. 224.
11. Рильський Б. Мандрівка в молодість батька / Б. Рильський. — К.: Молодь, 1995. — С. 20.
12. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. — К.: Факт, 2007. — С. 167.
13. Лободовський Ю. Счили й Харибди української поезії. — В кн.: Простір свободи. Україна на шпальтах паризької «Культури». — К.: Критика, 2005. — С. 338–339.
14. Рильський Б. Мандрівка в молодість батька / Б. Рильський. — К.: Молодь, 1995. — С. 12.
15. Там само. — С. 20.
16. Петров В. Діячі української культури — жертви більшовицького терору / В. Петров. — К.: Воскресіння, 1992. — С. 32.
17. Клен Ю. Спогади про неокласиків // Клен Ю. Твори / Ю. Клен. — Торонто: Фондація ім. Юрія Клена, 1960. — Т. 3. — С. 154.

18. Там само. – С. 149.
19. Там само. – С. 119.
20. Шерех Ю. Правда почуттів і спекуляція на почуттях // Шерех Ю. Не для дітей / Ю. Шерех. – Нью-Йорк : Пролог, 1964. – С. 168.
21. Клейн И. Беломорканал. Литература и пропаганда в сталинское время. / И. Клейн. – НЛЮ. – 2005. – №1 (71). – С. 240.
22. История заводов. Сборник. № 3/4 (11/12). – Б.м., 1934. – С. 117. – Цит. за: Клейн И. Беломорканал. Литература и пропаганда в сталинское время; Пер. с нем. // НЛЮ. – 2005. – № 1 (71). – С. 241.
23. Эткинд Е. Записки незаговорщика / Е. Эткинд. – London : Overseas Publications, 1977. – Р. 257.
24. Рильський М. Збір. творів: у 20-ти т. / М. Рильський. – К. : Наукова думка, 1988. – Т. 20. – С. 250.
25. Там само. – С. 252.

Vira Ageyeva

A PSYCHOANALYSIS OF SOCIALIST-REALISM: MAKSYM RYLSKY'S LYRICAL POETRY OF THE PERIOD OF THE BREAK

The article analyzes M. Rylsky's poetry of the 1930s and 1940s. Under consideration are his strategies of socialist-realist writing, features of his encoded texts, which contain veiled references to biographical data and individual impressions and experience. Also noted is that not all of Rylsky's writing of the indicated period is socialist-realist.

Keywords: socialist-realism, psychoanalysis, poetry, period of the break, Maksym Rylsky.

УДК 82.0

Козлик І. В.

МЕТОДОЛОГІЧНІ РЕФЛЕКСІЇ СОЛОМІЇ ПАВЛИЧКО

Дослідження присвячено контекстному аналізу методологічно-теоретичних міркувань С. Павличко, втілених у її статті «Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві».

Ключові слова: літературознавство, методологія, теорія літератури, історія літератури.

Системна рефлексія евристичного досвіду конкретного вченого – це не тільки одне з базових джерел історії певної науки як окремої дисципліни в її загальній структурі, а й провідний спосіб постійної і послідовної реалізації в її фаховій сфері власне методологічної роботи. Ця остання, як відомо, покликана забезпечити спадкоємний зв'язок в історичному розгортанні спеціалізованої пізнавальної діяльності. Тож така цілеспрямована системно-аналітична робота ніколи не втрачає своєї актуальності й вагомості.

Це стосується і літературознавства як науки в системі гуманітарних знання, зокрема наукового доробку Соломії Павличко. Його осмислення, звісно, не може обмежуватися окремими спорадичними спробами на кшталт однієї чи кількох статей і мусить охоплювати на різних рівнях усі

різновиди літературознавчих практик дослідниці. Тому ми зосередимося лише на критичній артикуляції певних засадничих міркувань, утілених у невеликій статті С. Павличко «Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві». У цій праці оприявнилися методологічні орієнтації дослідниці, бо коли вона переймається станом теоретичного підґрунтя українського літературознавства, то фактично йдеться про його методологічний стан (сферу засобів, процедур, інструментарію літературознавчої роботи). З часу написання згаданої студії минуло вже понад 15 років, та порушені в ній проблеми належно не усвідомлено (а тим паче не розв'язано) дотепер.

Звернення С. Павличко до оцінки методологічного стану українського літературознавства